

4 Els miralls de la història en la dramaturgia contemporània catalana (1989–2012)

FRANCESC FOGUET I BOREU *Universitat Autònoma de Barcelona*

Le passé n'éclairant plus l'avenir,
l'esprit marche dans les ténèbres.

De la démocratie en Amérique,
d'Alexis de Tocqueville

1

La remissió al passat històric per projectar-lo en l'actualitat, per *interpretar-lo* en clau de present o per proposar-ne paral·lelismes significatius és una operació que, en la literatura dramàtica, arrenca dels temps immemorials. En moments de prohibició i de censura més o menys explícites, els dramaturgs han tendit a crear metàfores polítiques o referents diferits del temps passat que expliquessin o il·luminessin el present o a refugiar-se en els vastos terrenys de la ciència-ficció. Des d'òptiques i motivacions distintes, el teatre històric parlaria sempre *del* i *per al* present, en virtut d'una tria *còmplice* del passat (Ogando 2002). L'efecte de metaforització i de simbolització per la via de l'analogia, l'allegoria o la paràbola s'ha considerat una de les funcions del teatre històric, especialment en aquells períodes en què aquest assumeix una significació política més o menys evident (Oliva 1999; Pérez 1999).

En la nova era històrica que, a Europa, s'inicia amb la caiguda del mur de Berlín el 1989, o si es vol, el 1991, amb el col·lapse de la Unió Soviètica (Hobsbawm 2004), es produeixen uns canvis tan transcendents que han condicionat l'evolució social, política i econòmica d'aquestes darreres dècades. La tan esbombada globalització econòmica —cobertura o coartada ideològica del capitalisme desbocat i del fonamentalisme del «mercant lliure»— ha conduït a l'accentuació de les desigualtats socials, l'estandardització cultural, l'escepticisme envers les ideologies d'esquerra o socialde-

mòcrates, el consumisme sense fi, la despolitització creixent de la ciutadania, el descrèdit dels mecanismes democràtics, la destrucció o l'afebliment dels llaços comunitaris, el triomf de l'egoisme individualista, etcètera.

Com apunta Josep Fontana (2000: 150), la «caiguda del comunisme», que Europa va celebrar com una victòria, no deixa de ser un capítol més del fracàs de les propostes europees per transformar el món. Un altre historiador de prestigi, Tony Judt (2010: 119), interpreta l'esfondrament del comunisme com «el toc de morts d'una promesa de dos-cents anys de progrés radical». En contrapartida, quan el mur de Berlín estava a punt de ser demolit, Francis Fukuyama publicà, l'estiu de 1989, la seva controvertida tesi sobre la «fi de la història», rebatuda amb raons i bagatges, entre d'altres, pels mateixos Fontana (1992) i Judt (2010). La irrupció de la postmodernitat, en la versió més visceral, ha pretès també de decretar la «mort de la història» i el triomf apoteòsic del capitalisme de mercat, una pretensió que, després de la crisi financera del 2008 i la involució social i democràtica a què ha conduït, s'ha comprovat que resultava d'un cinisme flagrant.

En qualitat d'historiador, Fontana ja constata el 1992 el moment de «desconcert ideològic» d'unes societats europees caracteritzades per la manca d'una consciència crítica i la pèrdua de confiança en una alternativa possible, i alhora advertí de la necessitat de refer «els programes per a una nova esperança» i evitar així que, amb el pretext de la fi de la història, es frenés la possibilitat «de canviar el present i de construir un futur millor» (Fontana 1992: 122). Amb una lucidesa semblant, però des de posicions filosocialdemòcrates, Judt opinava que les societats contemporànies s'enfronten a dos dilemes pràctics: d'un costat, «el retorn de la "qüestió social"», que permeti no únicament palliar les patologies de la desigualtat i la pobresa, sinó sobretot dignificar la vida dels homes i les dones d'avui; de l'altre, les conseqüències socials del canvi tecnològic que, en moments d'incertesa, poden suposar «un retorn a la dependència de l'estat» (Judt 2010: 144-147). L'escepticisme polític a què ha dut el fracàs de l'esquerra pot trobar una alternativa, a parer de Judt (2010: 148-167), en un replantejament de la dimensió moral

de la justícia, la bondat o la igualtat socials, i també del paper de l'estat democràtic a l'hora de fornir determinats serveis públics i necessitats imprescindibles per a la comunitat en general. Però, al mateix temps, ha de fer front àrdidament als «discursos de la por» que lubrifica el dogmatisme conservador.

Talment com passa amb la història narrativa, presentada —sovint de manera equívoca, falsa o tramposa— com a neutra, les formes dramàtiques, les tries temàtiques o estilístiques impliquen també un contingut que, vulguis no vulguis, segrega ideologia. S'ha dit molt reiteradament que la dramatúrgia contemporània, acollint-se al fetitxe de la postmodernitat, es desprenia o desconfiava de les ideologies i, per contrast, autoreivindicava una neutralitat, que —com també passa amb el «revisionisme» històric i, en especial, a allò que Fontana (1992: 75) ha anomenat «els deconstructors i els seus seqüaços»— és decididament fallaç. Perquè, d'una manera explícita o implícita, tota dramatúrgia que es proposi buidar-se d'ideologia parteix ja d'una ideologia, talment com, salvant les distàncies i les conseqüències socials resultants, s'esdevé en tot pensament econòmic que defensi de manera incondicional el «mercats lliure» o tot pensament polític que negui obstinadament la inexistència del binomi dreta/esquerra, amb tots els matisos que calgui.

2

Des del 1970 ençà, en la literatura dramàtica catalana s'han succeït obres que han reivindicat la història indígena escamotejada per l'efecte de la coerció, la censura o la desmemòria; l'han emprada com a element d'indagació al voltant de la identitat o n'han evocat personatges (Domènec Badia, Lluís Companys, Salvador Dalí, Adrià Gual, Francesc Layret, Josep Pla, Joan Salvat-Papasseit, Jacint Verdaguer) o períodes concrets com ara l'Edat Mitjana, les Germanies valencianes, la Guerra de Successió, la Primera Restauració Borbònica, la Setmana Tràgica, la Segona República espanyola, la Guerra i la Revolució de 1936–1939, la Dictadura Franquista o la Segona Restauració Borbònica (Melendres 1985; Molins 1993;

Ragué-Arias 1999; Sirera 1999; Prunés 1999; Sirera 2005). Com és lògic, la tria d'aquests períodes històrics s'adiu amb la concepció, tàcita o no tan, de la dramaturgia històrica com a creadora de consensos a l'entorn de «determinats episodis identitaris» (Sirera 2005: 21) o com a mitjà de reivindicació d'una memòria furtada, oblidada o menystinguda. Així mateix, s'ha utilitzat la història com una paràbola per explicar el present, com és el cas dels cicles *La desviació de la paràbola* (1976–1980) i *Trilogia de les ciutats* (1988–1994), de Josep Lluís i Rodolf Sirera (Pérez 1994). O, amb inspiració bernhardiana, s'ha envestit fort contra alguns «tabús» de la societat catalana, com en la trilogia *La vida perdurable* (1992), *Neva* (1992) i *L'hora dels adéus* (1995), de Narcís Comadira, en què disseciona críticament les contradiccions polítiques, socials i morals de la burgesia —en una línia desmitificadora similar se situarien els seus dos «oratoris» *El Dia dels Morts* (1997) i *Al cel* (2009), dedicats a Josep Pla i Jacint Verdaguer, respectivament.

En la primera dècada i escaig del nou segle, tot i que amb compagotes, els dramaturgs catalans han escrit textos que remetien de manera més o menys òbvia, i naturalment des d'estètiques distintes, als fets de la història contemporània en clau catalana o espanyola, com són ara *Repúbliques* (1994, inèdit), de Joan-Anton Baulenas; *Un bou ha mort Manolete* (2003), de Llorenç Capellà; *Elisa* (2003), de Manuel Molins; *16.000 pessetes* (2005), de Manuel Veiga; *El bordell* (2008), de Lluïsa Cunillé; *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2008), de Joan Cavallé; *Trueta* (2009), d'Àngels Aymar; *Zoom* (2010), de Carles Batlle; *Una història de Catalunya* (2012), d'Albert Mestres, entre d'altres de més irrellevants. Des d'una poètica bufonasca i un espanyolisme exacerbant, Albert Boadella amb Els Joglars va emprendre també la seva particular revisió de la memòria històrica catalana i dels «mites» polítics, literaris i artístics amb la trilogia parodicosatírica *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997), *Daaalí* (1999) i *Ubú president o els últims dies de Pompeia* (2001). Altres propostes, en canvi, han mirat d'irradiar una memòria col·lectiva de caràcter popular en allò que en podríem anomenar «teatre del testimoniatge»: *Història(es)* (2004), de Joan Carles Bellviure; *Memòria d'en Julià* (2005), de Pere Fullana; *La història*

robada (2010), de Joan Gomila, o, procedents de la novellística, les adaptacions teatrals d'obres de Mercè Rodoreda (*La Plaça del Diamant*, 2004 i 2007), Maria Barbal (*Pedra de tartera*, 2011) o Jesús Moncada (*Mequinensa*, 2012), entre d'altres.

Certament, en uns anys en què l'anomenada *memòria històrica* ha gaudit, com arreu d'Europa, d'un notable interès social i ha estat reivindicada per les institucions públiques catalanes des d'uns plantejaments progressistes —recordem que el Memorial Democràtic va convocar, del 2008 al 2010, un guardó anual, el Premi 14 d'abril de teatre per a «textos dramàtics nous centrats en la recuperació de la memòria històrica de la lluita per la democràcia i per les llibertats nacionals»—, la paradoxa és que hi continuen havent alguns períodes de la història recent, com ara la Guerra i la Revolució de 1936–1939, la Dictadura franquista o la *soi-disant* Transició democràtica, molt poc tractats, si bé cada vegada més, en la dramatúrgia contemporània.

En contrapartida, els grans traumes de la història europea —el nazisme i la Segona Guerra Mundial, sobretot—, que han estat centre d'atenció d'autors com ara Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller, Rolf Hochhuth o Martin Walser, sense anar més lluny, sembla que han servit de mirall catàrtic per a la societat catalana, atès que el públic ha rebut amb molt d'entusiasme textos de George Tabori (*Mein Kampf*, 1992), Thomas Bernhard (*Plaça dels Herois*, 2000) o Peter Sichrovsky (*Nascuts culpables*, 2003), entre els més destacats. O han tingut una rèplica catalanoeuropea en la dramatúrgia indígena amb textos com ara *El Dia dels Morts* (1997), de Narcís Comadira; *Silenci de negra* (2000) o *Benedicat* (2006), de Josep Lluís i Rodolf Sirera; *Führer* (2001), de Jordi Teixidor; *El Gat Negre* (2001), de Lluïsa Cunillé; *El somriure del guanyador* (2001) i *Uuuuh!* (2005), de Gerard Vázquez; *La vida lluny dels poetes* (2009), de Josep Pere Peyró; *Apatxes* (2009), d'Helena Tornero; *Escola de gossos* (2012), d'Albert Pijuan o, entre d'altres, *Blut und Boden (Sang i pàtria)* [2012, inèdita], de Manuel Molins.

Al marge del teatre més o menys declaradament «històric», que adopta enfocaments diversos (Sirera 2005), al marge també de tot un ventall de textos de caire formalista, nihilista o solipsista, per

dir-ho a la manera de Todorov (2007), podem delimitar una dramatúrgia interessada a reflectir no únicament les transformacions socials i polítiques produïdes després del 1989 ençà, sinó sobretot el *procés històric* en el context europeu que se'n deriva. Una dramatúrgia que, en principi, hauria de permetre d'illuminar millor la contemporaneïtat, per tal com intenta d'assumir la història passada i/o present i projectar-la cap al futur. Ens fixarem especialment en les obres que prenen el *procés històric* com a marc referencial o, fins i tot, s'avenen a fer un «détour circonstanciel par l'histoire» (Sarrazac 1999: 172). Es tractaria de poder analitzar quina interpretació ha fet d'aquest procés, amb totes les implicacions ideològiques que se'n puguin extrapolar, la dramatúrgia contemporània catalana (l'escrita a partir del 1989), sobretot centrada en una tria d'obres de dramaturgs consolidats, a fi de deduir-ne una determinada imatge de la història contemporània en clau europea.

3

Un dels primers dramaturgs catalans que va atrevir-se a començar a passar comptes d'una contemporaneïtat recent és Manuel Molins en el tríptic constituït per *Ni tan alts, ni tan rics* (1989), *Ombres de la ciutat* (1992) i *Elisa* (2003). A *Ni tan alts, ni tan rics*, Molins retrata una generació «integrada» que, després de lluitar, als anys seixanta, per uns ideals i per un món millor, ha d'afrontar-se, a la dècada dels vuitanta, a les seves contradiccions i, en plena maduresa, deixar als fills un futur fet de renúncies. Són els especímens paradigmàtics d'una generació que ha passat de voler canviar el món a ocupar llocs de poder, de somniar en alliberaments diversos (sexual, moral, polític) a concebre com a triomfs les seves abdicacions. De la utopia imaginada pels *hippies* al pragmatisme dels *integrats*. De les belles idees progressistes a les posicions més retrògrades o més evasionistes. De la ingenuïtat de la joventut a l'aclaparadora «responsabilitat» que obliga a «transaccions». Un procés que, si ho traslладem a escala de l'Estat espanyol, ha estat con-substancial a l'anomenada *transició política* i el posterior *desen-*

cant de les aspiracions democràtiques del nou règim de monarquia parlamentària a la manera espanyola, derivat d'una reforma política que va assentar-se, sense trencar-hi, sobre el franquisme.

Ombres de la ciutat, un autèntic «cant a València», proposa un recorregut expressionista per la nit de la ciutat del Túria i especialment pels espais de trobada de la progressia valenciana dels vuitanta. De manera desinhibida, satírica i irreverent, Molins retrata la fauna bigarrada d'artistes, polítics i intel·lectuals que s'han convertit en «triomfadors socials» a costa de la desmemòria més impúdica i una gran capacitat d'adaptació al medi. Entre les crítiques que etziba a la intel·lectualitat i a la classe política valencianes hi ha el desenfrenat esnobisme provincià, les ambicions miniaturesques i el cosmopolitisme ridícul de què fan gala. La sàtira molinsiana no únicament apunta contra el «circ» dels qui ronden el poder i els diners, sinó que també s'abraona contra els qui volen anul·lar les diferències (en llengua, sexe, art, etcètera) d'una «realitat viva i actual» (Molins 1992: 10).

Des d'un registre més líric i íntim, Molins recuperava la reflexió sobre el procés històric a *Elisa*, en què proposa un espai i un temps mítics, els de la memòria, que abraça la Barcelona dels anys quaranta als noranta del segle xx i que té en compte un dels fenòmens sociològics més determinants per comprendre la dinàmica social derivada del franquisme: l'impacte de la immigració interna. *Elisa* contraposa la classe social que correspondria al poeta Jaime Gil de Biedma, la Barcelona burgesa, amb l'obra, sigui d'origen català o «murcià», però sense caure en el maniqueisme, sinó aprofundint-ne les paradoxes. D'una banda, els burgesos catalans van donar suport directament o indirectament al franquisme, però al mateix temps van mantenir la resistència cultural i, de grat o per força, van haver d'acceptar que alguns dels seus fills aspirassin, si més no idealment, a una transformació social que, amb pretensions de redemptorisme esquerrà, permetés de trobar punts d'encontre interclassista, mentre que d'altres, els triomfadors, intentaven de situar-se en el món del poder i de la política per a la postdictadura. De l'altra, si bé anhelaven assolir l'estatus de classe mitjana, els obrers nadius o vinguts del sud —«els altres catalans»,

en la terminologia de Francesc Candel— van participar activament en la reconstrucció material i social del país després de la desfeta bèl·lica i van fer possible que funcionessin les empreses i els negocis burgesos. En el fons, contra el mite de la ciutat burgesa, Molins revindica amb *Elisa* una Barcelona, una Catalunya que, sense oblidar els orígens, assumeixi el llegat múltiple, vital, polièdric i esdevingui més solidària, oberta, integradora i universal.

Amb una ampliació del focus geogràfic, *Abú Magrib* (2002) planteja el viatge iniciàtic d'un jove magribí per Europa a la recerca d'una vida i un futur més dignes. La seva quimera topa brutalment amb la repulsió de l'«estranger» per les societats d'«acollida». És una de les primeres obres (escrita el 1992) que, en la dramaturgia indígena, tracta el fenomen de les migracions humanes externes, una de les problemàtiques més punyents que han afectat les societats europees —també la catalana— en les darreres dècades (Aznar 2005). Sense paternalismes, de manera descarnada, Molins no es limita a posar en evidència la hipocresia o el cinisme amb què són explotats o repel·lits els qui vénen de fora, sinó també la inhumanitat de les xarxes d'immigració il·legal —i les complicitats amb què compten— i la desfeta punyent del miratge del «paradís de l'opulència». Les societats europees, dominades pel materialisme més salvatge, s'aprofiten impunement de la força i la vitalitat dels joves vinguts del sud enllà i, un cop n'han exprimit totes les energies, els abandonen a la seva dissort com si fossin material de rebuig. Molins posa al descobert la cara menys amable de l'Europa de final de segle, una societat «podrida», plena de «misèria», una «cambra de la mort» per als estrangers que hi arriben del nord o del sud.

4

Amb una deliberada intenció de difuminar els referents i de fer-los més abstractes, Josep Maria Benet i Jornet recuperà la seva línia més ideològica a *El gos del tinent* (1997), una faula plena d'intriga sobre la força devastadora del poder i la seva impunitat. Per més deconstrucció que hi hagi, per més esborrat que hi estigui, la peça

alludeix, com a rerefons, a la repressió social durant la dictadura franquista, al genocidi lingüístic que s'hi dugué a terme i a les seqüeles mentals en les generacions que ho van partir. *Olors* (2000) vol ser, en canvi, un cant a la memòria dels barris treballadors de Barcelona que, a causa de la transformació urbanística de la ciutat, perd els seus referents d'identitat col·lectiva. L'interès de concretar-ho en una realitat coneguda, de ressonàncies autobiogràfiques i autoreferencials —pel que fa a la seva obra anterior— deixa en un segon pla el context històric. Les al·lusions a la nova immigració o als canvis socials en són només pinzellades atmosfèriques: la crítica se centra en l'impacte d'unes polítiques urbanístiques que, en nom de la modernitat, han desfigurat la fesomia i la memòria històriques dels barris populars.

D'ambientació més cosmopolita, *Salamandra* (2005) situa el *cas català* en les coordenades internacionals sobre la recuperació de la memòria històrica. L'itinerari que fan Claud i Hilde des de Santa Rosa, Califòrnia (Estats Units), fins a Barcelona (Catalunya), tot passant per Dachau (Alemanya), Milo (Grècia) i París (França), pretén d'imbricar la recerca d'una memòria individual amb dos dels holocausts de la història europea del segle xx: el jueu i el català. Més enllà de l'anècdota argumental, Benet estableix una relació metafòrica entre la salamandra del desert, un amfibi en perill d'extinció, i les dificultats de supervivència de la identitat, la llengua i la cultura catalanes (en la penúltima escena, per exemple, s'hi fa una referència molt fugissera al canvi sofert per la ciutat de Barcelona a causa de la immigració i el perill d'extinció de l'idioma).

En calidoscopi, *Salamandra* projecta alguns dels episodis més tràgics de la història contemporània europea (la Guerra d'Espanya, la Segona Guerra Mundial, els camps d'extermini, l'exili republicà) en l'odissea d'una parella de catalans que l'espectador descobreix que són els avis de Claud. La reflexió sobre les dues maneres d'acabar-se a la memòria suggereix dues assumpcions diferents del passat, que no necessàriament són excloents: una de més incòmoda, la del documental subjecte a la realitat, i una altra de més consoladora, la del cinema melodramàtic, basada en la ficció. Com també són diferents les implicacions dels personatges respecte a

la memòria personal o històrica: Hilde, alemanya, se'n sent més responsable que Claud, nord-americà, etcètera. Això no obstant, la dispersió o el desplaçament espacial de *Salamandra* (Feldman 2011: 166), el tractament estereotipat de la història i dels personatges i la filigrana fulletonesca o culebròtica contribueixen a fer massa difusa i superficial la reflexió sobre la identitat i la memòria històrica.

5

Sense que constitueixin pròpiament una trilogia, per bé que totes tres estiguin marcades pel mite d'Antígona, l'heroïna que lluita contra el poder, les peces *Platja negra* (1999), *Antígona* (2002) i *Interior anglès* (2006), de Jordi Coca, aborden una reflexió similar sobre el procés històric amb una actitud crítica semblant. *Antígona* planteja la lluita desesperada i inútil de l'heroïna sofocliana contra la tirania absoluta de Creont, que compta amb la covardia i la connivència d'Isemene i la inhibició interessada i servil de la intel·lectualitat de torn. En darrer terme, hi ha un cas d'ètica i de dignitat que enfronta visceralment Antígona contra l'autoritarisme, la raó contra la força, la voluntat contra l'orgull, la justícia contra l'arbitrarietat: una metàfora, de dimensió universal, dels mecanismes de poder i de les conseqüències de la dissidència. Si *Antígona* ofereix el marc general, mític, de la capacitat corruptora i destructiva que pot tenir l'exercici del poder dels homes, *Platja negra* i *Interior anglès* el concreten, respectivament, en les coordenades del compromís frustrat dels qui van implicar-se en la lluita política i de la renúncia a fer-se còmplices de la putrefacció d'un país decadent. En tots els casos, més que per grans principis, les heroïnes es deixen endur per una honestedat radical.

A *Platja negra*, la relació sentimental entre dos militants d'una força política catalana d'esquerres esdevé el teló de fons per confrontar dues actituds antagòniques envers el partit: la de l'exigència ètica, la de l'honestedat última, i la del possibilisme tàctic, la de l'adaptació al medi. Al capdavant, Coca denuncia la perversió dels

ideals essencials, la jerarquització i l'autoritarisme del funcionament intern, la defensa de privilegis personals dels dirigents i la submissió als imperatius capciosos de la *Realpolitik* de les formacions que, en un sistema polític centrípet i autocomplaent, es vanten de ser els garants dels valors democràtics d'esquerres.

En clau més íntima, *Interior anglès* exposa dues posicions contraposades, en què l'entesa és difícil: d'una banda, la d'una mare que ha viscut en una opulència plena de servituds i, un cop mort el marit, aspira a aconseguir un mínim de llibertat; de l'altra, la d'una filla que jutja l'actitud conformista de la mare i de la seva generació i fuig nord enllà per mirar de salvar-se del podrimener. Al marge del joc de metateatralitat, el conflicte intergeneracional i familiar fa aflorar una realitat política i social concreta: la depravació de les classes opulentes que van fer negocis bruts, de primer, amb la dictadura franquista i, després, amb una democràcia molt feble, i també el cofoisme, la hipocresia, l'immobilisme i la misèria espiritual d'un país en què mai no s'afronten els problemes de cara i en què mai no passa res, perquè tot s'amaga sota la catifa.

6

Una de les peces més originals de la dramatúrgia catalana contemporània que tracta el tema de les guerres és *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004), d'Albert Mestres. A partir d'una estructura modular, com de trencadís, entrellaça escenes relatives a diversos conflictes armats, bo i prenent com a referència immediata la massacre bòsnia a Sarajevo (1992–1995) i com a contrapunt històric el 1714, any en què el poble de Catalunya va perdre les llibertats. La corallitat de les escenes, la mescla irreverent de contextos i personalitats històriques, difuminats de manera deliberada, i la intencionalitat allegòrica remetent al pinyol universal dels enfrontaments bèl·lics (des de la Guerra de Successió fins a la Guerra de Bòsnia, sense oblidar el plet israelopalestí o els genocidis kurd, ugandès, etcètera): la violència i la crueltat extremes (assassinats, prostitució, tortura, massacres, fam, epidèmies...) que generen les guerres

provocades pels poderosos i, de resultes d'això, les conseqüències tràgiques que causen en la carn de canó, en els més febles. Amb la seva visió *des de baix* i la seva iconoclàstia, 1714 qüestiona els mites nacionals canònics i situa desacomplexadament el *cas català* en el context internacional.

Si en la seva obra *La partida o còctel de gambes. Vodevil quadri-lingüe* (2009), Mestres proposa una reflexió desenfadada sobre les identitats imposades, a *Dos de dos* (2008) treu punta dels clixés atribuïts als catalans per mitjà d'una paròdia al voltant dels trets identitaris —molt més elaborada que *La ceba* (1997), una comèdia pitarresca de Jordi Teixidor. Sota l'advocació de Joan Brossa, *Dos de dos* posa entre les cordes allò que, segons els tòpics, caracteritza Catalunya com a «terra d'acollida». Ho fa des d'una perspectiva satírica que indaga en la mirada dels indígenes cap als altres i les dificultats reals de convivència i d'integració en una societat d'identitat precària. Sense paternalismes ni melodramatismes tramposos —com els que trobem, per exemple, a *Forasters* (2004), de Sergi Belbel—, treu a rotlle la percepció, carregada de prejudicis, que els catalans tenen dels nouvinguts i sobretot les pors que causen com a estrangers de llengua, cultura i costums. Mestres encerta a plantejar una perspectiva nova, la del català que se sent assetjat, davant del fenomen migratori i l'impacte de la globalització.

Com si fos una tragèdia grega empeltada de melodrama familiar, *Una història de Catalunya* (2012) formula el compendi abreujat dels darrers grans episodis de la història contemporània del país: des de la Guerra i la Revolució de 1936–1939 fins al procés d'independència de Catalunya impulsat per l'11S del 2012, tot passant per la llarga Dictadura Franquista i la Segona Restauració Borbònica que en derivà. A través de tres generacions d'una nissaga catalana, Mestres aborda l'enfrontament fratricida entre feixistes i demòcrates durant la guerra, la duresa de la postguerra, la desorientació dels fills dels vençuts, que porten el pes de la derrota, i la necessitat de saber dels néts. En forma gairebé d'oratori, mostra la violència sexual com una metàfora crua de la manera com els guanyadors de la guerra espanyola del 1936–1939 van exercir, en nom d'una ideo-

logia integrista i nacionalista, la violència i la repressió furibundes per anorrear els dissidents i per imposar la pau dels cementiris.

Hereva del trauma de la història, de l'amnèsia decretada pels vencedors, de la violència estructural enquistada en el sistema polític, la jove Ona d'*Una història de Catalunya* aspira que la seva recerca tregui a la llum els fets per poder-ne reclamar responsabilitats penals. Sense rancor, com un acte de justícia: és hora de posar noms i cognoms als autors directes o indirectes dels crims comesos per la dictadura franquista; quatre dècades després, és hora de jutjar-los i encausar-los. A més a més, Ona troba la gènesi de la podridura del sistema polític, econòmic i social del Regne d'Espanya actual en una «Transició política» que va sepultar massa impunitats, va preservar privilegis ignominiosos i, en definitiva, va instaurar una presumpta democràcia amb fonaments de fang. La seva aposta —que entronca amb els ideals de l'avi afusellat— és la defensa d'una independència de mentalitats que, lluny de cortines de fum partidistes, faci lliures els catalans com a individus i com a poble.

7

Des de poètiques minimalistes, sostractives o relativistes, Lluïsa Cunill va suggerir una difusa memòria sentimental de la capital catalana a *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), una de les obres en què concreta més el marc espaciotemporal de la faula. Així i tot, més interessada a explicar les transformacions topogràfiques de la ciutat que no pas a aprofundir en les contrarietats o les clivelles del passat, Cunillé no ultrapassa el nivell anecdòtic en el tractament dels referents històrics que cita, com ara la Setmana Tràgica, la guerra del 1936–1939, la postguerra o els anys vuitanta i noranta (els Jocs Olímpics d'estiu de 1992 i l'incendi del Gran Teatre del Liceu el 1994). Al final del text, l'allusió a l'entrada «trionfal» de les tropes feixistes a Barcelona, el 26 de gener de 1939, obliga a projectar —encara que epidèrmicament, com en el seu text *El Gat Negre* (2001), en què el nazisme dels anys 1930 és una nota gairebé ambiental— aquest episodi històric en el conjunt de la faula i de

les biografies dels personatges, marcats per una dura postguerra. No va gaire més enllà, malgrat això, dels paràmetres postmoderns del teatre formulari que tendeix a invisibilitzar o a escamotejar les traces històriques.

Si a *Barcelona, mapa d'ombres* la referència a la història queda diluïda o difusa fins a la irrellevància, a *El bordell* (2008), de la mateixa Cunillé, la pretesa alegoria sobre la monarquia parlamentària espanyola naufraga entre un mar d'opacitats i de fugides d'estudi. L'acció se situa en una depriment casa de barrets, una nit de tempesta, en què es retroben els tres socis fundadors: un antic polític idealista, convertit en mestressa del bordell; un banquer jubilat, que no té ni un euro, i un vell militar impedit que anhela les batalles perdudes. El motiu de la trobada és celebrar el 23F, l'intent de cop d'Estat que tingué com a efectes més immediats la involució democràtica i la consolidació de la monarquia com a «garant» de la democràcia. Els tres socis del bordell cunillà serien una representació —molt tòpica i esquemàtica— d'una determinada visió de la transició espanyola: el món de la política, el de les finances i el de la violència d'estat. Per acabar-ho d'adobar, el client més il·lustre dels serveis del prostíbul és el presumpte monarca espanyol en persona, conegut oficiosament per la seva condició de faldiller desbridat.

Trufada d'intertextos shakespearians, la lectura metafòrica d'*El bordell* sembla que aspira a qüestionar, en clau de farsa, alguns dels «mites» del 23F, a través de tres personatges fracassats que, vint-i-cinc anys enrere, van trair-se a si mateixos i van decidir muntar un negoci prostibulari a tocar de la frontera francoespanyola. En contraposició al passat, el futur tampoc no es presenta gens afalagador: les dues filles del vell polític idealista, que renega de la memòria i de l'avenir, són dues dones fracassades i ressentides, i el noi més jove pateix una amnèsia preocupant, com el país d'on prové. Comptat i debatut, el problema greu de l'obra no és el to farsesc, ni tampoc l'ambigüitat intencional, que tendeix a avalar la fallàcia de la concòrdia, sinó l'opacitat i la fredor excessives amb què irradia el referent objecte de sàtira i paròdia —els anys de la Segona Restauració Borbònica— que difuminen la càrrega crítica, i fins i tot la mordacitat, que podria tenir.

8

Una altra mostra de la cerimònia de la confusió o de la banalització de la memòria en la dramaturgia catalana contemporània és l'obra col·lectiva *Dictadura, Transició i Democràcia* (2010), de Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs. El projecte inicial consistia a oferir una mena d'ambiciosa panoràmica de la història contemporània —de la «dictadura» a la «democràcia», passant per la «transició»— a partir de quatre generacions i poètiques diferents. En conjunt, les quatre peces breus que integren aquest muntatge —estrenat al Teatre Lliure durant la temporada 2009–2010— mantenen, seguint l'estètica postmoderna, una connexió lúdica, superficial i, a estones, frívola o naïf amb el passat, en bona part a causa de la manca de coneixement o d'interès.

A *Dictadura 1*, Cunillé crea un sàinet de casa de veïns, que s'han reunit per mirar la televisió, amb el pretext del famós anunci que féu Franco el 27 de maig de 1962 que ho deixava «todo bien atado». Bernat a *Dictadura 2* recupera la gravació del concert que féu el cantautor Raimon a Madrid el 1968 i, més aviat matusserament, hi projecta una mediació i un contrapunt generacionals. A *Transició*, Casanovas tracta del dirigisme i la censura practicats per la direcció a RTVE de Miramar el novembre de 1978 per mitjà d'un simulacre de *show* televisiu molt brogidor i anecdòtic. Per completar el panorama, a *Democràcia*, Albet i Borràs s'atreveixen a portar la repressió policial a escena a través d'una jove parella homosexual que n'és víctima; situada en una taverna del nord d'Euskadi el 1989, el desenllaç espectacular és una fugida endavant que espatlla el bon enfocament de la proposta. «Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres», deixà escrit, amb tota solemnitat, Alexis Tocqueville a *De la démocratie en Amérique*.

En una línia similar cal situar *Una història catalana*, de Jordi Casanovas (2011), que abraça l'arc temporal del 1979 al 1995. Amb certs ecos de *Les veus del Pamano* (2004), de Jaume Cabré, i *Tor* (2005), de Carles Porta, o de *La ciudad de los prodigios* (1986), d'Eduardo Mendoza, Casanovas basteix una falla trepidant sobre l'especulació urbanística del Pirineu ponentí per mor del negoci

de l'esquí, contrapuntada amb l'ascens imparable a la *high society* barcelonina d'un delinqüent del barri de la Mina. Confronta així, a còpia d'estereotip i simplificació, la Catalunya muntanyencorural (catalanoparlant) i la lumpenurbana (castellanoparlant). Al marge de l'efecte teatral intrigant, l'entreteixit eficaç de les dues trames, l'allusió a referents cinematogràfics diversos, la barreja fins al pas-titx de gèneres o la voluntat d'*épater* el públic del TNC, el marc històric serveix més aviat per emmarcar la peça esquemàticament, estructurar-ne les seqüències i dotar-la d'un vernís de topicitat, tremendisme i versemblança.

9

Molt més sòlida resulta, tant en termes dramatúrgics com ideològics, *Peus descaltos sota la lluna d'agost* (2009), de Joan Cavallé, una reflexió que tracta de la manera d'assumir una memòria traumàtica com és la de les fosses comunes de la Guerra del 1936–1939. Des d'una perspectiva deliberadament mítica, en una línia simbòlica afí a *Un bou ha mort Manolete* (2003), de Llorenç Capellà, Cavallé planteja un triple pla, que afecta les coordenades del temps: la dels morts (el passat latent), la dels vius (el present, al qual cal sumar el passat i el futur) i la de la història (la iteració i la continuïtat). Així, la troballa inesperada d'una fossa amb els cosos d'una família assassinada pels feixistes reobre un ignominiós episodi que tingué lloc en un petit poble català a les acaballes de la guerra. Davant de l'evidència innegable, la recerca de la veritat dels fets deixa entreveure les diverses posicions, també intergeneracionals, que s'hi adopten: des dels qui viuen en la ignorància fins als qui tenen la necessitat de saber, tot passant pels qui s'estimen més negar-ho, minimitzar-ho o oblidar-ho tot, per tal de no amoïnar-s'hi o per tal de no assumir-ne les responsabilitats o les compli-citats que se'n deriven.

Amb el personatge de L'Home de tots els temps —mestre de cerimònies i espectador privilegiat—, els «fets» es projecten en un eix històric que els inscriu en la sèrie inacabable de massacres i hor-

rors —com a 1714. *Homenatge a Sarajevo*, de Mestres— perpetrats per les guerres dels humans i els seus ginyes de destrucció. Al mateix temps, la presència espectral dels assassinats contribueix a revifar el passat i a «singularitzar» (Todorov 2000: 34) aquest acte de barbàrie. Són víctimes concretes que es fan presents com un càntic fúnebre i que reclamen que se'ls tregui de l'oblit per a restablir-ne, si més no, la dignitat humana. Són morts forasters a qui ningú no plorava i que no s'adscriuen en la fallàcia de la «concòrdia», sinó del tabú i la mala consciència del poble, que esdevenen dues altres formes d'oblit. Són també els «morts de la guerra | enterrats sota terra | per forçar-ne l'oblit» que exigeixen «restablir el record» (Cavallé 2009: 137–138).

Cavallé defuig encertadament els llocs comuns sobre la representació en la rereguarda bèl·lica, contextualitza la violència com un fet consubstancial de les guerres i, amb habilitat, converteix un bàrbar «efecte col·lateral» en el centre del debat sobre allò que en podríem dir, amb permís de Todorov (2000), els abusos de l'oblit. Les diverses perspectives que posa en joc sobre l'assumpció individual i col·lectiva de la memòria afecten no tan sols la necessitat d'ignorar o oblidar per viure, sinó també malauradament la negació obcecada de la memòria, a fi de no reobrir velles ferides, o l'autojustificació, en nom de la concòrdia o la convivència, en lloc d'acceptar la responsabilitat directa o subsidiària en els fets. *Peus descalços sota la lluna d'agost* transita fluidament en el terreny del mite, la poesia i la recerca per aprofundir en una exploració profunda sobre els camins de la memòria, la por, el silenci i l'oblit.

10

A grans trets, en la literatura dramàtica catalana contemporània, difícilment ens trobem amb una mena de retorn dels «*théâtres identitaires*» com el que apunta Gérard Noiriel (2009: 129–154) en analitzar la dramatúrgia francesa dels anys vuitanta ençà o amb una revifalla del teatre històric com el que comenta Juan Mayorga (1999) pel que fa a la dramatúrgia espanyola de la dècada dels

noranta. Més aviat al contrari: amb més o menys fonament, amb més o menys perspectiva crítica, amb més o menys obertura al marc europeu, la dramaturgia catalana que ha vorejat de manera directa o indirecta la història contemporània tendeix més a mostrar els dilemes que l'assetgen, a qüestionar-la, a problematitzar-la, a desmitificar-la o a expressar les disfuncions, ferides o incomoditats en relació amb el passat, més que no pas a recrear-se en les «bones causes». Pot ser un símptoma de la necessitat de sublimar la història o, si més no, de les dificultats per assumir-la amb «naturalitat» en unes condicions polítiques adverses o fins i tot hostils.

Sigui com vulgui, més que un *teatre històric*, els dramaturgs catalans han optat per un *teatre de la memòria* (Noiriel 2009: 173) que, en el millor dels casos, miraria d'acostar el present al passat, en una dialèctica entre els dos temps que tindria com a objectiu «transposer dans le passé des problèmes d'aujourd'hui pour permettre aux spectateurs d'y réfléchir plus sereinement» com una aportació «sur le plan civique», atès que enriquiria «l'esprit critique de nos concitoyens» (Noiriel 2009: 173). Així i tot, en la dramaturgia catalana hegemònica, la formulària, no hi ha hagut autors que, com Elfriede Jelinek o Jean-Claude Grumberg, hagin bregat d'una manera clara i contundent contra l'oblit. No deu ser pas perquè tinguin por de mirar-se als espills de la història, que de vegades reflecteixen realitats incòmodes o execrables respecte a les versions donades, com ha demostrat la recerca intensa i rigorosa de la historiografia catalana de les darreres dècades. Simplement, fa la impressió que alguns prefereixen ignorar el joc de miralls i s'acontenten amb les inèrcies de la història oficial.

Tanmateix, des d'estratègies dramàtiques distintes, s'han escrit textos com alguns dels que hem comentat que, aliens al parasitisme que va diagnosticar Jaume Melendres (1985) i, en determinats casos si més no, al presentisme postmodern dels darrers temps, han pensat i repensat la història, no pas per refugiar-se en una nostàlgia o en un passat estèril, sinó per problematitzar-los i comprendre la complexitat del present, visibilitzar els enfocaments múltiples que admet (els traumes de les dictadures i de les guerres, les frustracions de les utopies, les migracions internes i

externes, la destrucció de la memòria popular, els replegaments identitaris, etcètera) i encarar d'aquesta manera —amb més coneixement de causa— el futur. Allò que ofereixen aquestes peces, fet i fet, és una suma de miralls heterogenis, més nítids o més entelats, més o menys desenfocats, del procés històric de la societat catalana contemporània i de la seva extraordinària diversitat.

En sentit estricte, no s'ha produït, en definitiva, una «destrucció del passat» (Hobsbawm 2001: 13) en la literatura dramàtica catalana contemporània, atès que els mecanismes socials que vinculen l'experiència contemporània de l'individu amb les generacions anteriors, ni que sigui mínimament, s'hi han mantingut actius. La paradoxa és que bona part de les escriptures dramàtiques catalanes, tret almenys de les excepcions esmentades, han deixat de banda una mirada al passat en uns anys en què ha tingut lloc un gran debat d'abast internacional sobre la memòria col·lectiva i els usos polítics del passat (Traverso 2005). O en què, al Principat, hi ha hagut intents seriosos de recuperar l'anomenada «memòria històrica», en especial amb polítiques *ad hoc* dels governs d'esquerres a la Generalitat de Catalunya (2003–2010), que el nou domini conservador de la dreta catalana —com han fet els seus homòlegs valencians i illencs des dels governs autonòmics respectius— ha minimitzat o ha anul·lat sense contemplacions. A més a més, a diferència d'altres àmbits creatius, com el de la novel·la o el nou cinema documental, que han treballat a fons en el binomi memòria i història, les escriptures dramàtiques catalanes dominants n'han restat, volgutament, al marge o, a tot estirar, s'hi han apuntat com una moda.

Com passa en altres dramatúrgies com ara l'espanyola dels vuitanta i noranta del segle xx, un dels aspectes que s'ha destacat és el fracàs de les utopies d'esquerra i la renúncia a la motivació política i social de les obres amb la consegüent pèrdua de la importància del drama polític i històric (Floeck 1995: 32). Les tendències formulàries han maldat per defugir la concreció dels marcs polítics, socials i històrics en què es movien les faules o els personatges, tot acollint-se, de vegades cínicament i gairebé sempre epidèrmicament, a un pretès món postideològic, en el qual, en realitat, la ideologia està més viva que mai (Žižek 2012: 122). Potser per això, enllo-

tades sovint en la postmodernitat, no s'han deixat influir per allò que Judt (2006: 1098) anomenà l'«obsessió per la nostàlgia» que va envair l'Europa occidental en els darrers anys del segle xx. En una nació sense Estat com la catalana, encara que somniï de tenir-ne un d'integrat de ple dret a la Unió Europea, la capacitat de segregar història oficial és, al cap i a la fi, per sort o per dissort, molt limitada.

Nota bibliogràfica

Autors Diversos 2010: Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs, *Dictadura, transició, democràcia*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure.

Aznar 2005: Manuel Aznar Soler, «El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la Transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, 129–176.

Benet 1997: Josep M. Benet i Jornet, *El gos del tinent*, Barcelona, Edicions 62.

——— 2000: Josep M. Benet i Jornet, *Olors*, Barcelona, Proa.

——— 2005: Josep M. Benet i Jornet, *Salamandra*, Barcelona, Proa.

Casanovas 2011: Jordi Casanovas, *Una història catalana*, Tarragona, Arola.

Cavallé 2009: Joan Cavallé, *Peus descalços sota la lluna d'agost*, Tarragona, Arola.

Coca 1999: Jordi Coca, *Platja negra*, Barcelona, Proa.

——— 2002: Jordi Coca, *Antígona*, Barcelona, Proa.

——— 2006: Jordi Coca, *Interior anglès*, Tarragona, Arola.

Cunillé 2008: Lluïsa Cunillé, *El bordell*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure.

Feldman 2011: Sharon G. Feldman, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.

Floek 1995: Wilfried Floeck, «El teatro español contemporáneo (1939–1993). Una aproximación panorámica», dins Alfonso de Toro i Wilfried Floeck (ed.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1–43.

Fontana 1992: Josep Fontana, *La història després de la fi de la història. Reflexions i elements per a una guia dels corrents actuals*, Vic, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Eumo.

- Fontana 2000: Josep Fontana, *Europa ante el espejo*, Barcelona, Crítica.
- Hobsbawm 2001: Eric J. Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, Barcelona, Crítica.
- 2004: Eric J. Hobsbawm, *Entrevista sobre el siglo xxi*, a cura d'Antonio Polito, Barcelona, Crítica.
- Judt 2006: Tony Judt, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus.
- 2010: Tony Judt, *El món no se'n surt. Un tractat sobre els malestars del present*, Barcelona, La Magrana.
- Mayorga 1999: Juan Mayorga, «El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado», *Primer Acto* 280: 8–10.
- Melendres 1985: Jaume Melendres, «És possible reproduir el nas de Cleopatra?», *Estudis Escènics* 27 (desembre): 73–87.
- Mestres 2004: Albert Mestres, *1714. Homenatge a Sarajevo*, Tarragona, Arola.
- 2008: Albert Mestres, *Dos de dos*, Barcelona, Proa.
- 2009: Albert Mestres, *La partida o còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, València, Tres i Quatre.
- 2012: Albert Mestres, *Una història de Catalunya*, Barcelona, RE&MA.
- Molins 1989: Manuel Molins, *Ni tan alts, ni tan rics...*, Alzira, Bromera.
- 1992: Manuel Molins, *Ombres de la ciutat*, València, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.
- 1993: Manuel Molins, «Alternatives dramaturgiques del teatre valencià dels anys setanta», *La Rella* 9 (novembre): 101–109.
- 2002: Manuel Molins, *Abú Magrib*, Alzira, Bromera.
- 2003: Manuel Molins, *Elisa*, Tarragona, Arola.
- Noiriel 2009: Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre & politique*, Marsella, Agone.
- Ogando 2002: Iolanda Ogando González, «¿Por qué la historia en el teatro?», *Anuario de Estudios Filológicos* 25: 345–362.
- Oliva 1999: César Oliva, «Teatro histórico en España (1975–1998)», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carabajo (ed.), *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 63–71.
- Pérez 1994: Rafael Pérez, «La desviació... de les ciutats», dins Josep Lluís i Rodolf Sirera, *La ciutat perduda*, València, Tres i Quatre, 7–19.

- Pérez 1999: Manuel Pérez, «Fuentes y patrones en el teatro histórico *radical* español contemporáneo: algunas consideraciones teóricas», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 309–318.
- Prunés 1999: Marta Prunés, «Sobre *La Setmana Tràgica* y *Camí de nit, 1854* de Lluís Pasqual», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 551–566.
- Ragué-Arias 1999: María-José Ragué-Arias, «Cataluña: textos y representaciones», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 205–220.
- Sarrazac 1999: Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, París, Circé.
- Sellars 1994: Peter Sellars, *Théâtre et histoire contemporains*, Arle, Actes Sud-Papiers.
- Sirera 1999: Josep Lluís Sirera, «El documento histórico como material teatral. El caso del teatro catalán», dins José Romera Castillo i Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 221–232.
- 2005: Josep Lluís Sirera, «La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual)», dins *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la Transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, 15–51.
- Todorov 2000: Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- 2007: Tzvetan Todorov, *La literatura en perill*, Barcelona, Cercle de Lectors.
- Traverso 2005: Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*, París, Fabrique.
- Žižek 2012: Slavoj Žižek, *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!*, Tafalla (Nafarroa), Txalaparta.